The Romantic Room
Chamber Works by Spohr

WDR SINFONIEORCHESTER CHAMBER PLAYERS

THE ROMANTIC ROOM: CHAMBER WORKS BY SPOHR

Louis Spohr (1784–1859)

Disc 1

Double String Quartet No. 1 in D Minor, Op. 65

1	I. Allegro	9. 41
2	II. Scherzo: Vivace	4. 32
3	III. Larghetto	3. 05
4	IV. Allegretto molto	6. 16

Double String Quartet No. 2 in E-Flat Major, Op. 77

5	I. Allegro vivace	9. 11
6	II. Menuetto - Trio	6. 34
7	III. Larghetto con moto	5. 02
8	IV. Allegretto	6. 23
	Total playing time Disc 1:	50. 54

Quartet 1
Ye Wu, violin 1
Cristian Suvaiala, violin 2
Marko Milenković, viola
Christine Penckwitt, cello

Quartet 2
Ute Klemm, violin 1
Caroline Kunfalvi, violin 2
Katja Püschel, viola
Ulrich Witteler, cello

Disc 2

Double String Quartet No. 3 in E Minor, Op. 87

1	I. Adagio — Allegro	12. 34
2	II. Andante con variazioni	8. 23
3	III. Scherzo. Allegro	6. 13
4	IV. Finale. Allegro molto	6. 43

Double String Quartet No. 4 in G Minor, Op. 136

5	I. Allegro	10. 27
6	II. Larghetto	5. 28
7	III. Scherzo. Moderato	6. 14
8	IV. Finale. Vivace	8. 26
	Total playing time Disc 2:	64. 35

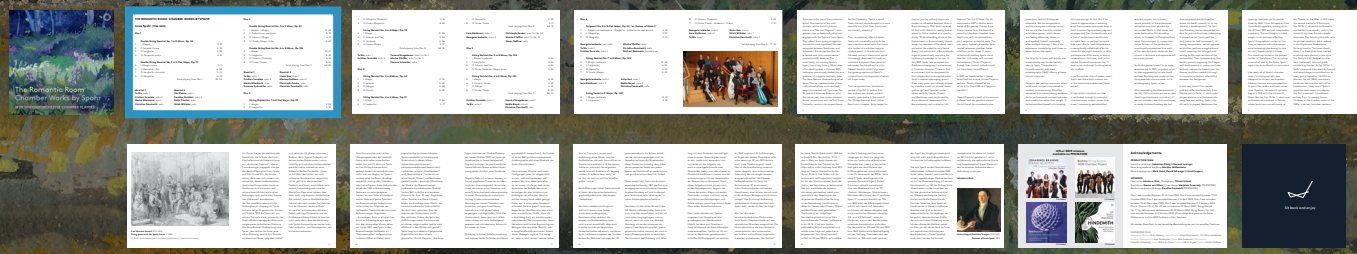
Quartet 1
Ye Wu, violin 1
Cristian Suvaiala, violin 2
Marko Milenković, viola
Susanne Eychmüller, cello

Quartet 2
Linda Guo, violin 1
Maxime Gulikers, violin 2
Christoph Zander, viola
Christine Penckwitt, cello

Disc 3

String Quintet No. 1 in E-Flat Major, Op. 33

1	I. Allegro	9. 58
2	II. Larghetto	4. 52



3	III. Minuetto. Moderato	5. 18
4	IV. Finale. Allegretto	8. 28

String Quintet No. 2 in G Major, Op. 33

5	I. Allegro	13. 48
6	II. Scherzo and Trio	5. 34
7	III. Andante	6. 45
8	IV. Finale. Allegro	9. 37

Total playing time Disc 3: 64. 32

Ye Wu, violin 1
Cristian Suvaiala, violin 2
Tomasz Neugebauer, viola 1 in No. 1
Mischa Pfeiffer, viola 1 in No. 2
Theresa Schneider, cello

Disc 4

String Quintet No. 3 in B Minor, Op. 69

1	I. Allegro	11. 55
2	II. Scherzo	6. 02
3	III. Adagio	4. 48
4	IV. Rondo	8. 05

String Quintet No. 4 in A Minor, Op. 91

5	I. Allegro	11. 46
6	II. Larghetto	5. 17
7	III. Menuetto	5. 54
8	IV. Finale. Presto	9. 17

Total playing time Disc 4: 63. 14

Sara Etelävuori, violin 1
Georgeta Iordache, violin 2
Christoph Zander, viola 1 in Op. 69
Mischa Pfeiffer, viola 1 in Op. 91
Simon Deffner, cello

Disc 5

String Quintet No. 5 in G Minor, Op. 106

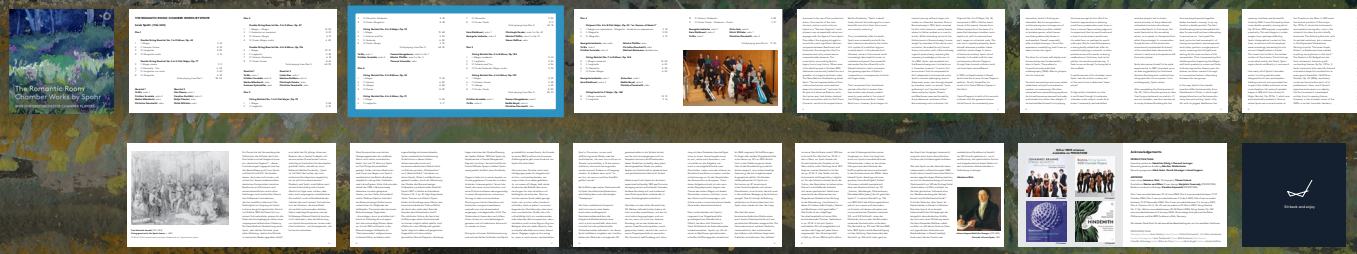
1	I. Allegro moderato	11. 22
2	II. Larghetto	5. 56
3	III. Scherzo and Trio	6. 56
4	IV. Finale Pastorale. Allegro molto	5. 52

String Quintet No. 6 in E Minor, Op. 129

5	I. Allegro	8. 33
6	II. Scherzo. Vivace	5. 20
7	III. Adagio	6. 23
8	IV. Finale. Presto	8. 00

Total playing time Disc 5: 58. 37

Cristian Suvaiala, violin 1
Ye Wu, violin 2
Tomasz Neugebauer, viola 1
Gaëlle Bayet, viola 2
Christine Penckwitt, cello



Disc 6

Potpourri No. 2 in B-Flat Major, Op. 22, "on themes of Mozart"

1	I. Adagio con espressione - Allegretto - Andante con espressione	2. 14
2	II. Allegretto	9. 30
3	III. Allegretto	2. 19

Georgeta Iordache, solo violin
Ye Wu, violin 1
Cristian Suvaiala, violin 2
Mischa Pfeiffer, viola
Christine Penckwitt, cello
Michael Geismann, double bass

String Quintet No. 7 in G Minor, Op. 144

4	I. Allegro moderato	12. 04
5	II. Larghetto	6. 02
6	III. Menuetto	6. 30
7	IV. Finale. Allegro	6. 49

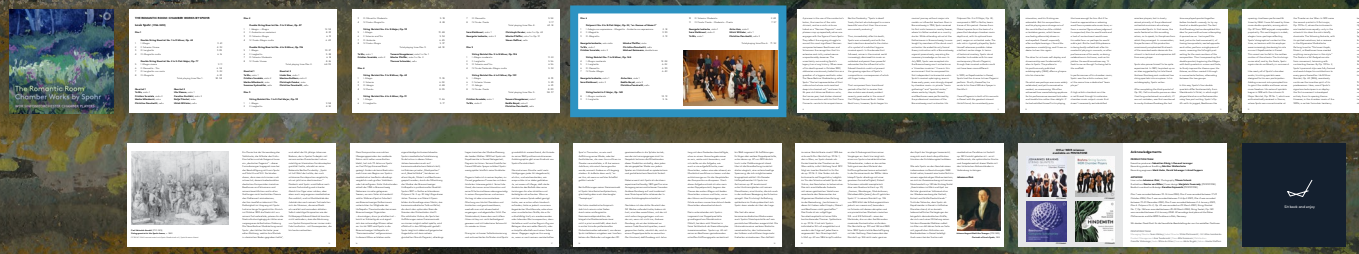
Georgeta Iordache, violin 1
Sara Etelävuori, violin 2
Jinho Han, viola 1
Gaëlle Bayet, viola 2
Christine Penckwitt, cello

String Sextet in C Major, Op. 140

8	I. Allegro moderato	10. 19
9	II. Larghetto	5. 16
10	III. Scherzo. Moderato	2. 40
11	IV. Finale. Presto - Moderato - Presto	7. 57

Georgeta Iordache, violin 1
Sara Etelävuori, violin 2
Ye Wu, viola 1
Jinho Han, viola 2
Ulrich Witteler, cello 1
Christine Penckwitt, cello 2

Total playing time Disc 6: 71. 52



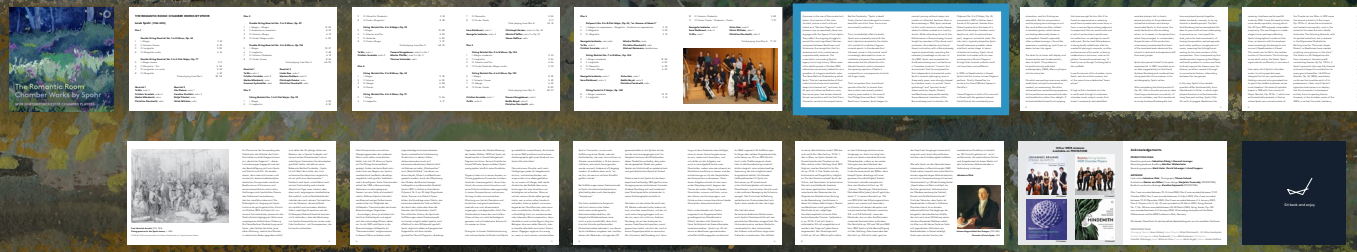
A pioneer in the use of the conductor's baton, the inventor of the violin chinrest, and as a violin virtuoso hailed as a "German Paganini"—such phrases crop up repeatedly when one engages with the figure of Louis Spohr. They reflect the ongoing struggle to accord this most significant German composer between Beethoven and Schumann the recognition that his extensive and richly varied oeuvre unquestionably deserves. The uncertainty surrounding Spohr's legacy has a long history. When news of his death spread in October 1859, obituaries unanimously hailed him as a guardian of a bygone aesthetic order. The Neue Berliner Musikzeitung called Spohr "the last representative of that noble school whose roots reached deep into classical soil," and even the 26-year-old Johannes Brahms—who, that same year, had shaken classical formal conventions with his First Piano Concerto—wrote to his acquaintance Bertha Porubszky: "Spohr is dead! Surely the last who belonged to a more beautiful era of art than the one we are currently enduring."

Thus, immediately after his death, Spohr was universally and with the best intentions elevated to the status of a symbol of a solid but bygone musical epoch. In the decade that followed, voices in the musical world increasingly dismissed his music as outdated and passé. Even powerful advocates like the influential critic Eduard Hanslick could not prevent the growing rejection of Spohr's compositions—consequences of which still linger today.

That composers from transitional periods often fail to receive their due acclaim was already evident seventy years earlier in the case of Carl Philipp Emanuel Bach. Unlike Bach's son, however, Spohr began his musical journey without major role models or influential teachers. Born in Braunschweig in 1784, Spohr received his first violin lessons in nearby Seesen, where his father worked as a country doctor. While attending school at the Katharineum in Braunschweig, he was taught by members of the ducal court orchestra. He ended his only formal theory instruction with a Braunschweig organist prematurely, acquiring the necessary knowledge on his own. In July 1803, Spohr was accepted into the Braunschweig court orchestra as a "chamber musician." It was in this environment that he composed his first independent instrumental works. Spohr's musical upbringing, even in these early years, was strongly shaped by chamber music—in private "music gatherings" and "quartet circles," where works by Haydn, Mozart, and Beethoven were performed by the professional musicians of the Braunschweig court orchestra. His Potpourri No. 2 in D Major, Op. 22, composed in 1807 in Gotha, bears traces of this period: themes from Mozart operas form the basis of a piece that develops chamber music depth and, with its optional bass part, verges on orchestral scale. The solo violin—typically played by Spohr himself whenever possible—takes a brilliant center stage. In terms of technical mastery, Spohr stood shoulder to shoulder with his near contemporary Niccolò Paganini, though their musical outlooks could not have been more different.

In 1830, as Kapellmeister in Kassel, Spohr had the chance to hear Paganini perform. Shortly thereafter, he wrote to his friend Wilhelm Speyer in Frankfurt:

I heard Paganini in both of his concerts in Kassel with the greatest interest. His left hand, his consistently pure



intonation, and his G string are admirable. But his compositions and his playing are a strange mix of the most brilliant and the childish or tasteless genius, which leaves one feeling alternately drawn in and repelled. Overall—especially after multiple hearings—I found the experience unsatisfying, and I have no desire to hear him again.

The drive for virtuosic self-display and showmanship was fundamentally alien to Spohr. The preface to his posthumously published autobiography (1860) offers a glimpse into his character:

No artist was perhaps ever more widely celebrated, and yet he remained so modest, so unassuming. We often witnessed how overwhelming applause for his performances seemed to burden and trouble him rather than delight. If he had satisfied himself in his playing, that was enough for him. But if he heard an appreciative or admiring word from a passionate music lover, or from a musical figure whose judgment he respected, then he would smile and a look of contentment would cross his noble face—or perhaps he would add a jest. But he took little pleasure in being loudly called back after his masterful playing in concerts, or after performances of his works, or during celebrations in his honor, such as his jubilee. He would sometimes say, 'It feels to me as though I'm being led to the scaffold.

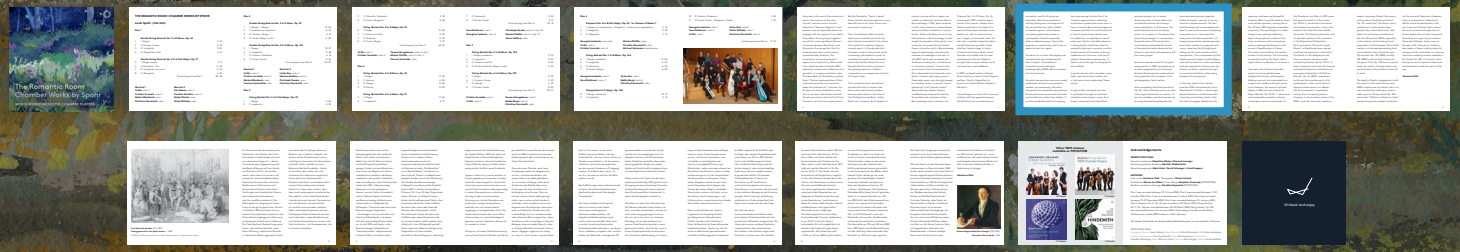
In performances of his chamber music, Spohr was the artistic nucleus, but at the same time a dedicated "team player."

A high artistic standard runs like a red thread through his extensive chamber music output—music that doesn't necessarily exclude skilled amateur players, but is clearly aimed primarily at the professional orchestral musicians who always surrounded Spohr. In that sense, the works featured on this recording return, so to speak, to the sphere from which they emerged. In conversation, the performers of this production unanimously emphasized that each of the recorded works demands the utmost in technical and expressive skill from every player.

Spohr also proves himself to be quite experimental. In 1823, he picked up on an idea suggested by his late friend Andreas Romberg and combined two string quartets into one piece. In his autobiography, Spohr writes:

After completing the third quartet of Op. 58, I felt inclined to pursue an idea I had long entertained—one which, if I am not mistaken, was first mentioned to me by Andreas Romberg the last time we played quartet together before his death—namely, to try my hand at a double quartet. The fact that Romberg had contemplated this idea for years without ever attempting it spurred me on. I set myself the task, just as he had conceived it, of having two quartets, seated opposite each other, perform a single piece of music, reserving the full eight-part writing for the main sections of the composition. Thus I composed my first double quartet, beginning the Allegro with both quartets in unison and forte, to firmly impress the theme upon the listener, and then carried it through in concertante fashion, alternating between the two groups.

In this way, Spohr's four double quartets differ fundamentally from Mendelssohn's Octet, in which eight players blend as a unified ensemble using free part-writing. Spohr's Op. 65—with its jagged, Beethoven-like

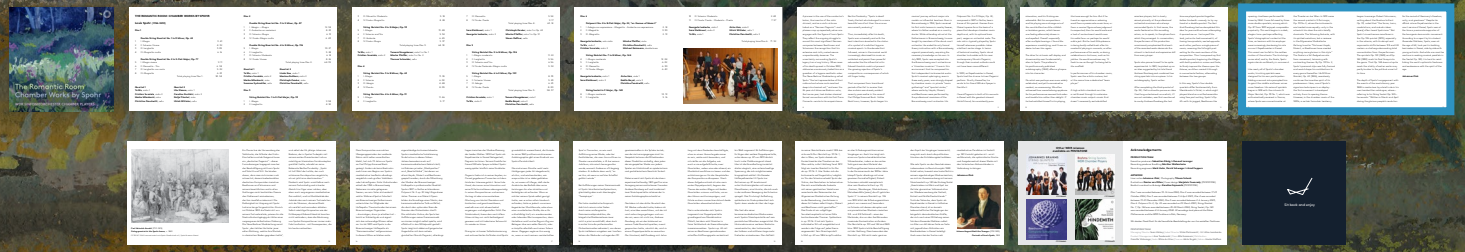


opening—had been performed 26 times by 1864. It was followed by three more double quartets, among which Op. 87 from 1833 enjoyed comparable popularity. This work begins in a dark, elegiac tone—perhaps reflecting Spohr's biographical context at the time, as tensions with his employer were increasingly burdening his role as court Kapellmeister in Kassel. This unrest can be felt in the restless motion of the scherzo. The trio brings some relief, and by the finale, Spohr again stands confidently in command.

Like nearly all of Spohr's chamber works, his string quintets were designed for his own participation. Adding a second viola prompted him to grant the middle and lower voices more freedom. His series of quintets began in 1814 with the virtuosic G Major Quintet, Op. 33 No. 1, which was enthusiastically received in Vienna, where Spohr was concertmaster at the Theater an der Wien. In 1819 came the second quintet in E-flat major, Op. 33 No. 2, where the instruments are treated more equally—only in the scherzo's trio does the violin briefly dominate. The following Andante, with its spirited variations, led a reviewer in the Allgemeine Musikalische Zeitung to write: "Not even Haydn, Mozart, or Beethoven have created anything more glorious in this style." The finale is a full-fledged sonata-form movement, brimming with contrasting themes. By Op. 33 No. 2, Spohr's personal style was fully formed and would shape his contributions to every genre thereafter. His B Minor Quintet, Op. 69 (1826), seamlessly continues the inventive spirit of its predecessors. Here, one of Spohr's signature techniques is on display: the first movement is developed entirely from its opening theme. However, in the chamber music of the 1830s, a certain formulaic tendency began to emerge. Robert Schumann, writing about the Quatuor brillant Op. 93, noted that "the forms, turns, modulations, and melodic ideas [were] often-heard Spohrisms." But Spohr's inventiveness resurfaces in the Op. 106 quintet (1835), especially in the scherzo, with its abrupt and asymmetric shifts between 3/4 and 2/4 meters—a challenge demanding total concentration from the performers. The quintets Op. 129 (1845) and Op. 144 (1850) mark his final forays into the genre. That Op. 144 does not quite reach the vitality of earlier works may partly be due to the political unrest of its time.

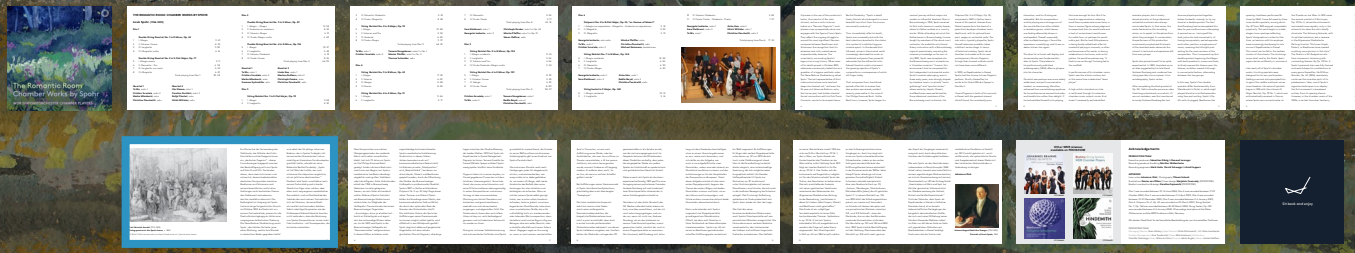
The depth of Spohr's engagement with the events of the revolutionary year 1848 is made clear by a brief note in his own handwritten catalogue, where—referring to his String Sextet Op. 140—he records: "Written in March and April during the glorious people's revolution for the revival of Germany's freedom, unity, and greatness." Despite his official role as Kapellmeister in the court service of Kassel, Spohr was at the time a passionate supporter of the bourgeois-democratic movement. According to a report by his student Alexander Malibran, Spohr, even at the age of 64, took part in building barricades in Kassel, side by side with young activists. And while one must be cautious in seeking musical parallels in the Sextet Op. 140, it is hard to resist linking the work's optimistic freshness and exuberance with the spirit of the age.

Johannes Zink



Carl Heinrich Arnold (1793-1874)
String quartet in the Spohr house, c. 1840
CC BY-NC-SA © Internationale Louis Spohr Gesellschaft e.V., Spohr Museum Kassel

Ein Pionier bei der Verwendung des Taktstocks, der Erfinder des Violin-Kinnhalters und als Geigenvirtuose ein „deutscher Paganini" – diesen Formulierungen begegnet man bei der Beschäftigung mit Louis Spohr auf Schritt und Tritt. Sie künden davon, dass man sich immer noch schwertut, diesem bedeutendsten deutschen Komponisten zwischen Beethoven und Schumann und seinem beachtlichen und in allen Gattungen reich bestückten Oeuvre den Stellenwert einzuräumen, der ihm zweifellos zukommt. Die Ratlosigkeit im Umgang mit Spohr hat eine lange Vorgeschichte. Als sich im Oktober 1859 die Nachricht von seinem Tod verbreitete, priesen ihn die Nachrufe durchgängig als Hüter einer vergangenen ästhetischen Ordnung. Die Neue Berliner Musikzeitung nennt Spohr „den letzten Vertreter jener edlen Richtung, welche ihre Wurzeln in classischen Boden gegraben hatte", und selbst der 26-jährige Johannes Brahms, der in Spohrs Todesjahr mit seinem ersten Klavierkonzert schon mächtig an klassischen Formkonzepten gerüttelt hatte, schreibt an seine Bekannte Bertha Porubszky: „Spohr ist tot! Wohl der Letzte, der noch schöneren Kunstepochen angehörte, als wir jetzt eine durchmachen." Dadurch wird Spohr unmittelbar nach seinem Tod einhellig und in bester Absicht zur Figur einer soliden, aber eben auch vergangenen musikalischen Ära verklärt, und im Musikbetrieb des Jahrzehntes nach seinem Tod mehrten sich die Stimmen, die seine Musik als veraltet und unmodern abtaten. Selbst mächtige Fürsprecher wie der Kritikerpapst Eduard Hanslick konnten nicht verhindern, dass die Ablehnung von Spohrs Kompositionen immer mehr Fahrt aufnahm - mit Konsequenzen, die bis heute nachwirken.



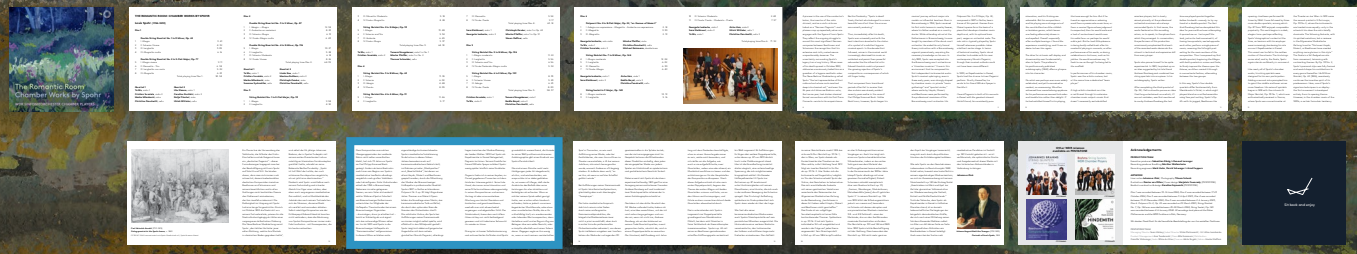
Dass Komponisten aus solchen Übergangsperioden der verdiente Ruhm nicht selten vorenthalten bleibt, hat sich 70 Jahre vor Spohr an Carl Philipp Emanuel Bach gezeigt. Anders als beim Bachsohn sucht man am Beginn von Spohrs musikalischer Laufbahn allerdings vergeblich nach großen Vorbildern oder Lehrerfiguren. Erste Violinstunden erhielt der 1784 in Braunschweig Geborene im nahe gelegenen Seesen, wo sein Vater als Landarzt wirkte. Während Spohrs Schulzeit am Braunschweiger Katharineum unterrichten ihn Mitglieder der Hofkapelle. Theoriestunden bei einem Braunschweiger Organisten – die einzigen, die er je erhalten hat – bricht er frühzeitig ab und eignet sich das notwendige Wissen selber an. Im Juli 1803 wird Spohr in die Braunschweiger Hofkapelle als "Kammermusiker" aufgenommen. In diesem Milieu entstehen erste eigenständige Instrumentalwerke. Spohrs musikalische Sozialisierung findet schon in diesen frühen Jahren besonders auch auf kammermusikalischem Gebiet statt, im Rahmen privater „Musikpartien" und „Quartettzirkel", bei denen vor allem Haydn, Mozart und Beethoven gespielt wurden, durch die Mitwirkung der Musiker der Braunschweiger Hofkapelle in professioneller Qualität. Spohrs 1807 in Gotha entstandenes Potpourri Nr. 2 op. 22 trägt Züge dieser Jahre: Themen aus Mozart-Opern bilden die Grundlage eines Stücks, das kammermusikalische Tiefe entfaltet, die durch den optionalen Bass die Grenzen des Orchestralen streift. Die solistische Violine, die Spohr bei Aufführungen seiner Kammermusik wo immer möglich selbst spielte, wird effektvoll in den Mittelpunkt gestellt. Spohr zeigt sich dabei auf geigerischer Augenhöhe mit dem nahezu gleichalten Niccolò Paganini, allerdings

liegen zwischen der Musikauffassung der beiden Welten. 1830 hat Spohr als Kapellmeister in Kassel Gelegenheit, Paganini zu hören. Seinem Frankfurter Freund Wilhelm Speyer schildert Spohr wenig später brieflich seine Eindrücke:

Paganini habe ich in seinen beyden, zu Cassel gegebenen Concerten mit dem höchsten Interesse gehört. Seine linke Hand, die immer reine Intonation und seine G Saite sind bewunderungswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrag ist aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindischen und geschmacklosem, weshalb man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlt. Der Totaleindruck, besonders nach öftern Hören ist bey mir nicht befriedigend gewesen und ich habe keine Sehnsucht ihn wieder zu hören.

Drang zur virtuosen Selbstinszenierung und extrovertiertes Auftreten sind Spohr grundsätzlich wesensfremd, die Vorrede zu seiner 1860 posthum erschienenen Autobiographie gibt einen Eindruck von Spohrs Persönlichkeit.

Nie sind einem Künstler wohl mehr Huldigungen jeder Art dargebracht, als ihm, und wie bescheiden, wie anspruchlos ist er dabei geblieben. Ja, wir waren oft Zeuge, daß starke Ausbrüche des Beifalls über seine Leistungen ihn eher drückten und belästigten als erfreuten. Wenn er sich bei seinem Spiele selbst genügt hatte, war er schon allein hierdurch zufrieden; hörte er jedoch von einem begeisterten Musikfreunde, oder etwa einer musikalischen Größe, die er für urtheilsfähig hielt, ein anerkennendes oder lobendes Wort aussprechen, dann lächelte er wohl und es flog ein Zug von Behagen über sein edles Gesicht, oder er knüpfte allenfalls auch einen Scherz daran. Dagegen sagte es ihm wenig zu, wenn er nach seinem meisterhaften



Spiel in Concerten, so wie nach Aufführung seiner Werke, oder bei Festlichkeiten, die man ihm zu Ehren im Theater veranstaltete, z. B. bei seinem Jubiläum, stürmisch hervorgerufen wurde, wonach Andere so oft begierig streben. Er äußerte dann wohl, "es sei ihm, als wenn er auf das Schaffot geführt würde."

Bei Aufführungen seiner Kammermusik ist Spohr künstlerisches Epizentrum, gleichzeitig aber auch überzeugter "Teamplayer".

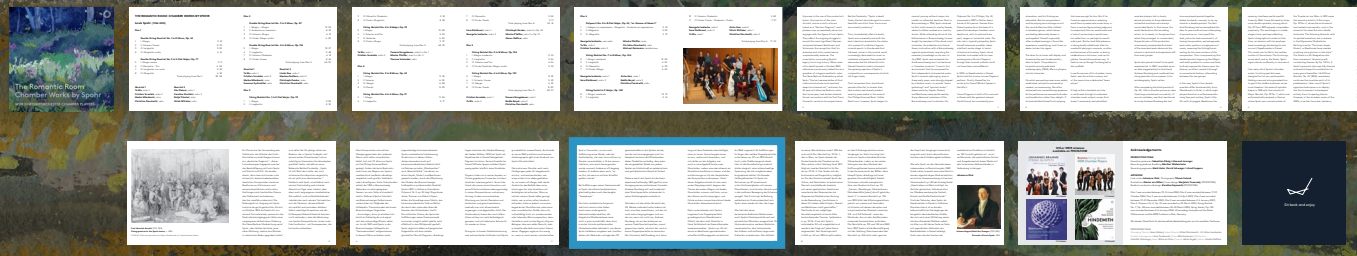
Der hohe musikalische Anspruch zieht sich wie ein roter Faden durch seine umfangreiche Kammermusikproduktion, die bürgerliche Musikamateure zwar nicht a priori ausschließt, aber doch in erster Linie die professionellen Orchestermusiker adressiert, von denen Spohr zeitlebens umgeben war. Insofern kehren die Werke der vorliegenden CD gewissermaßen in die Sphäre zurück, aus der sie hervorgegangen sind. Im Gespräch betonen die Mitwirkenden dieser Produktion einhellig, dass jedes der eingespielten Werke von jedem Spieler ein Höchstmaß an spielerischem und gestalterischem Geschick fordert.

Dabei erweist sich Spohr als durchaus experimentierfreudig. 1823 greift er eine Anregung seines verstorbenen Freundes Andreas Romberg auf und kombiniert zwei Streichquartette miteinander. In seiner Autobiographie schreibt er:

Nachdem ich das dritte Quartett des 58. Werkes vollendet hatte, bekam ich Lust, eine Idee auszuführen, mit der ich mich schon lange getragen und von der mir, wenn ich nicht irre, Andreas Romberg, als wir das letztemal vor seinem Tode Quartett spielten, zuerst gesprochen hatte, nämlich die, mich in einem Doppelquartette zu versuchen. Der Umstand, daß Romberg sich Jahre lang mit dem Gedanken beschäftigte, ohne zu einem Versuche gekommen zu sein, reizte mich besonders, und ich stellte mir die Aufgabe, wie auch er sie aufgefaßt hatte, zwei Quartetten, neben einander sitzend, ein Musikstück ausführen zu lassen und das achtstimmige nur für die Hauptstellen der Komposition aufzusparen. Nach dieser Aufgabe schrieb ich also mein erstes Doppelquartett, begann das Thema des ersten Allegro mit beiden Quartetten unisono und forte, um es den Hörern recht einzuprägen, und führte es dann concertirend durch beide Quartetten abwechselnd durch.

Darin unterscheiden sich Spohrs insgesamt vier Doppelquartette grundlegend von Mendelssohns Oktett, bei dem acht Streicher in freier Satztechnik als Gesamtkomplex zusammenwirken. Spohrs op. 65 mit seiner an Beethoven gemahnenden schroffen Eröffnungsgeste verzeichnet bis 1864 insgesamt 26 Aufführungen. Es folgen drei weitere Doppelquartette, unter denen op. 87 von 1833 ähnlich hoch in der Publikumsgunst stand. Hier ist die Grundhaltung zunächst düster-elegisch, eine unterschwellige Spannung, die sich möglicherweise biographisch erklärt. Als Kasseler Hofkapellmeister litt Spohr zur Zeit seines op. 87 zunehmend unter Unstimmigkeiten mit seinem Dienstherren, eine Unruhe, die sich auch in der rastlosen Bewegung des Scherzos spiegelt. Das Trio bringt Aufhellung, spätestens im Finale präsentiert sich Spohr dann wieder als Herr der Lage.

Wie fast alle seiner kammermusikalischen Werke waren auch Spohrs Streichquintette auf sein persönliches Mitwirken ausgerichtet. Die Hinzunahme einer weiteren Bratsche veranlasste ihn, den Instrumenten der tieferen und mittleren Lage mehr Freiheiten einzuräumen. Den Auftakt

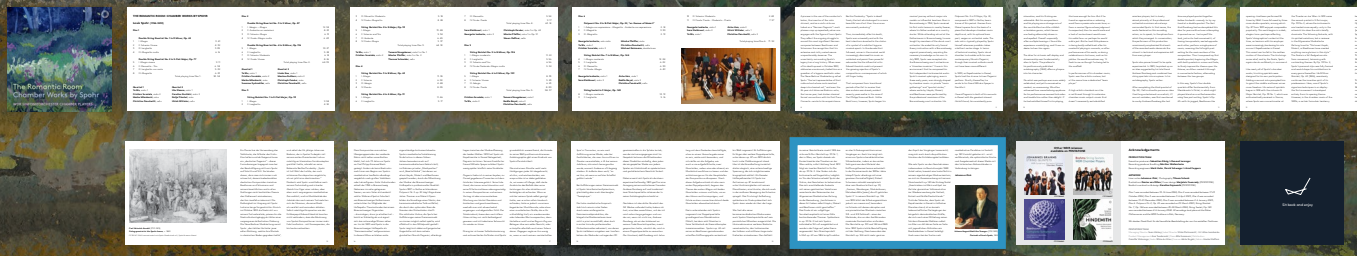


zu seiner Quintettserie macht 1814 das virtuose G-Dur-Quintett op. 33 Nr. 1, das in Wien, wo Spohr damals als Konzertmeister des Theaters an der Wien wirkte, sofort Anklang fand. 1819 folgt ein zweites Quintett in Es-Dur als op. 33 Nr. 2. Hier finden sich die Instrumente auf Augenhöhe, lediglich im Trio des Scherzos erlaubt Spohr der Violine, das Geschehen zu beherrschen. Das sich anschließende Andante mit seinen geistreichen Variationen veranlasste den Rezensenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu der Bemerkung, „herrlicheres in dieser Art haben selbst Haydn, Mozart und Beethoven nicht geschaffen." Das Finale ist ein vollgültiger Sonatenhauptsatz mit einer Fülle kontrastierender Themen. Spätestens in op. 33 Nr. 2 hat sich Spohrs individueller Stil voll ausgebildet und wurde in der Folge auf jedes Genre angewendet. Sein Streichquintett h-Moll op. 69 von 1826 knüpft nahtlos an den Erfindungsreichtum seiner Vorgänger an. Auch hier zeigt sich eines von Spohrs charakteristischen Stilmerkmalen, indem er den ersten Satz ganz aus dem Material des Eröffnungsthemas heraus entwickelt. In der Kammermusik der 1830er Jahre kämpft Spohr allerdings mit einer gewissen Formelhaftigkeit, Robert Schumann schreibt exemplarisch über sein Quatuor brillant op. 93, „Formen, Wendungen, Modulationen, Melodieeinfälle [seien] die oft gehörten Spohr's". In seinem Quintett op. 106 von 1835 blitzt der Erfindungsreichtum jedoch von neuem auf, besonders im Scherzo mit dessen abrupten und unsymmetrischen Wechseln zwischen 3/4- und 2/4-Taktmaß – eines der Merkmale, die von den Ausführenden maximale Konzentration einfordern. Die Quintette op. 129 und 144 sind 1845 bzw. 1850 Spohrs letzte Beschäftigung mit der Gattung. Dass besonders das Quintett op. 144 nicht mehr ganz an den Esprit der Vorgänger heranreicht, mag sich auch durch die politischen Unruhen der Entstehungszeit erklären.

Wie sehr Spohr an den Geschehnissen insbesondere im Revolutionsjahr 1848 Anteil nahm, beweist eine kurze Notiz in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis, wo sich im Zusammenhang mit seinem Streichsextett op. 140 der Eintrag findet „Geschrieben im März und April zur Zeit der glorreichen Volksrevolution zur Wiedererweckung der Freiheit, Einheit und Größe Deutschlands." Trotz der Tatsache, dass Spohr als Kapellmeister in Kassel in höfischen Diensten stand, ist er damals leidenschaftlicher Parteigänger der bürgerlich-demokratischen Kräfte, der sich nach einer Mitteilung seines Schülers Alexander Malibran selbst im Alter von 64 Jahren Seite an Seite mit jugendlichen Aktivisten am Barrikadenbau in Kassel beteiligt. Auch wenn bei der Suche nach musikalischen Parallelen im Sextett op. 140 Vorsicht geboten ist - es ist verführerisch, die optimistische Frische und Ausgelassenheit dieses Werks mit den historischen Zeitumständen in Verbindung zu bringen.

Johannes Zink

Johann August Nahl the Younger (1752-1825)
Portrait of Louis Spohr, 1824



Other WDR releases available on PENTATONE

PTC5186663

PTC5186807

PTC5186860

PTC5186672

Acknowledgements

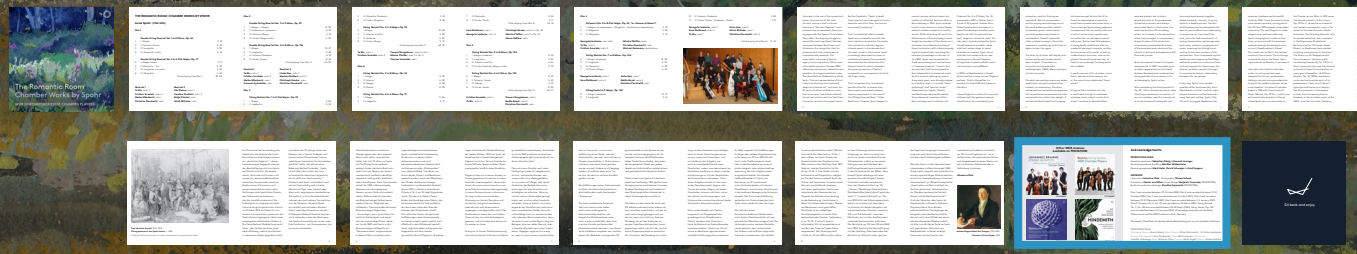
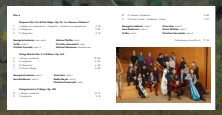
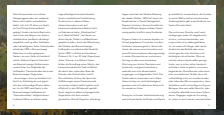
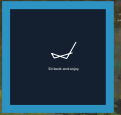
PRODUCTION TEAM
Executive producers **Sebastian König** & **Renaud Loranger**
Recording producer & editing **Günther Wollersheim**
Recording engineers **Mark Hohn**, **David Schwager** & **Arnd Coppers**

ARTWORK
Liner notes **Johannes Zink** | Photography **Tilman Schenk**
Illustrations **Denise van Dillen** | Cover design **Marjolein Coenrady** (PENTATONE)
Booklet coordination & design **Karolina Szymanik** (PENTATONE)

Disc 1 was recorded between 10-16 June 2024; Disc 2 was recorded between 17-23 October 2024; Disc 3 was recorded between 3-6 April 2023; Disc 4 was recorded between 19-23 December 2022; Disc 5 was recorded between 2-6 January 2023; Disc 6: Potpourri Nr. 2, Op. 22 was recorded on 25 March 2023; String Quintet No. 7, Op. 144 was recorded between 25-28 March 2024; String Sextet, Op. 140 was recorded between 4-6 January 2024. All recordings took place at the Kölner Philharmonie and the WDR Funkhaus in Köln, Germany.

Wir danken David Koch für die freundliche Bereitstellung der von ihm erstellten Partituren.

PENTATONE TEAM
Managing Director **Sean Hickey** | Label Director **Silvia Pietrosanti** | A&R **Alice Lombardo**
Product Management **Ana Teodorović** | Press **Allie Summers** | Distribution
Camilla Vickerage | Audio **Wirre de Vries** | Finance **Adrie Engels** | Admin **Lineke Steffers**



Sit back and enjoy